

Sághy Miklós

Államszocializmus a televízióban, televízió az államszocializmusban

Absztrakt

Az írás Imre Anikó 2016-ban megjelent *TV Socialism* című könyvét mutatja be és értelmezi. Imre Anikó munkája a kelet-európai televíziózás történetét vizsgálja az államszocializmus és a posztszocializmus idején kultúratudományi megközelítésben. Az ismertető igyekszik rámutatni a kötet fontosabb és újdonsággal szolgáló hipotéziseire, mint például az európai televíziózásnak a hidegháború logikáját cáfoló működésére, valamint a televízió kultúrájának az elit művészeti diskurzustól történő eltérésére.

Szerző

Sághy Miklós a Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének docense. Tanulmányai, cikkei a kortárs magyar irodalom, film, az irodalom és a film kapcsolata, valamint a média- és metaforaelméletek témaköreiben jelentek meg.

E-mail cím: saghy.miklos@hung.u-szeged.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.9>

Államszocializmus a televízióban, televízió az államszocializmusban

[Anikó Imre: *TV Socialism*. Duke University Press, Durham and London, 2016.]

A kelet-európai televíziózás kultúratudományi megközelítése

A magyar televíziózás történetéről feltehetőleg részben a Magyar Televízió archívumának hozzáférhetetlensége, részben a televízió alacsonynak tartott kulturális státusza miatt nem születtek olyan átfogó, elemző monográfiák, melyek a különböző programtípusokat, televíziós műfajokat esztétikai, politikai, szociológiai szempontok alapján (is) elemezték volna. A témát tudományos igényességgel vizsgáló eddigi megjelent munkák elsősorban a technikatörténeti (részben intézménytörténeti) szempontokat helyezték előtérbe, míg az ismert tv-s személyiségek visszaemlékezései cseppet sem meglepő módon a saját (szubjektív) nézőpontjukból mesélik el a magyar televíziózás részleges történetét. ^[1] Mindezek fényében valóban hiánypótló munkának tekinthető Imre Anikó *TV Socialism* című könyve, ^[2] mely a kelet-európai televíziózás történetét széles horizonton, kultúratudományi szempontból vizsgálja, vagyis egyenlő hangsúlyt kapnak munkájában a programok, műsortartalmak esztétikai, strukturális vizsgálatai, és azok alakulását meghatározó politikai, szociális, kulturális kontextusok analízisei. Kétségtelen, hogy a szerző nem csupán a Magyar Televízió történetét vizsgálja, hanem kitekint a román, a kelet-német, a csehszlovák, a lengyel és a szovjet tv sajátosságaira, mindazonáltal döntően mégiscsak a hazai televíziózás áll elemzéseinek fókuszában. ^[3]



TV Socialism

A kötet tág horizontú (kultúratudományos) megközelítése mindenekelőtt lehetőséget biztosít a szerzőnek, hogy közel negyven év televíziós történetét az államszocializmussal szoros összefüggésben vegye szemügyre, vagyis – ahogy ő fogalmaz – a kettőt egymásra nyíló ablakokként kezelje. Ennek megfelelően vizsgálatainak egymástól elválaszthatatlan fő kérdésirányai, hogy: „mit tudhatunk meg a szocializmusról, ha a televízió médiumán keresztül vizsgáljuk? És mit tudhatunk meg a televízióról mint globális médiumról, ha az európai államszocializmus alatti, majdnem négy évtizedes működését vesszük figyelembe?” (1). A szocialista televízió kontextusának vizsgálata azonban jóval messzebb terjed 40 évnél és a vasfüggöny határainál, hiszen a kelet-európai televíziós műfajok, programtartalmak szocializmus előtti (irodalmi, színházi) előzményeit, valamint rendszerváltást követő utóéletét, posztoszocialista átalakulását is tárgyalja a szóban forgó kötet. A vizsgálat térbeli kiterjesztése pedig elsősorban abban érhető tetten, hogy a kelet-európai televízió történetét a nyugat-európaival, vagyis a liberális kapitalizmussal összefüggésben és azzal összevetve elemzi a szerző, azaz tekintettel van a nemzeti televíziók párhuzamosságaira, valamint a határokon átnyúló programcserékre. Imre Anikó könyvének egyik legfontosabb érdeme talán éppen a tág horizontú megközelítésben érhető tetten; több aspektusból is meggyőzően és gazdag példaanyag (illetve számtalan interjú) segítségével mutat rá arra, hogy sem a rendszerváltás, sem a vasfüggöny, sem az európai országhatárok nem jelentettek a televíziós kultúra számára éles és áthatolhatatlan választóvonalat. Mindez ellentmond annak a hidegháborús logikának, mely a vasfüggöny nyugati és keleti oldalát, a demokráciát és diktatúrát, a liberális piacot és hiánygazdaságot egymástól hermetikusan elzárt világokként kezeli, s ennek megfelelően a nyugati televíziót a demokratikus közszolgáltatáság letéteményeseként, míg a keleti, szocialista rokonát a diktatúra szócsöveként tételezi. Imre ennek az előfeltevésnek a megkérdőjelezésében egészen odáig megy, hogy cenzúra szempontjából a szocialista tévét szabadabbnak tételezi (bizonyos időszakokban persze), mint a nyugat-európai,

hisz az előbbi régióban meglehetősen ambivalens a televízió helyzete a kezdetekkor, és így a kommunista vezetők „elnézőek”, vagy ha tetszik, közömbösek a tévével, míg ezzel szemben például a francia kormány erőteljesen figyelte és cenzúrázta a tévéműsorokat az ötvenes évektől kezdődően. „De Gaulle idejében ez a közvetlen, minden műsortípusra kiterjedő politikai ellenőrzés formáját öltötte, ami nyílt lázadást váltott ki az 1968-as sztrájkok során, amikor is a tévé néhány munkatársa inkább felmondott, minthogy előre megírt forgatókönyveket kövessen” (19).

Ám az államszocialista televízió nemcsak passzív hasznélvezője és leképezője az európai kapcsolatoknak, együttműködéseknek, hanem maga is tevőlegesen hozzájárult a határok „lebontásához”, áthidalásához. A műsorsugárzás értelemszerűen nem állt meg az országok határainál, így a közös televíziós jel alkalmas volt „nemzetfeletti”, transznacionális közösségek megteremtésére. „Jugoszlávia, Kelet-Németország, Csehszlovákia, Magyarország és Albánia nagy területein foghatták az emberek az osztrák, olasz vagy nyugatnémet tévéadásokat” (14), de ugyanígy Erdély jelentős részén elérhetővé vált a magyar adás, vagyis a magyarul értők számára a Ceaușescu-diktatúrán kívüli világ. Sőt – írja Imre – Észtországból még a tv-turizmus jelensége is megfigyelhető volt, merthogy az emberek százai utaztak északra, hogy kedvenc sorozataikat nézhessék a finn televízióban (15).^[4] Fontos szerepe volt még a transznacionális kapcsolatok megteremtésében a műsorkölcsönzésnek, a produkciók együttműködéseknek, melyek regionális szinten már az ötvenes években elkezdődtek, de a vasfüggöny fölötti összekapcsolódások sem voltak ritkák nyugati és a keleti televíziós társaságok közt az államszocializmus idején.^[5]

A *TV Socialism* kötet fontos (és a magyar tudományos diskurzusban igencsak újszerű) állítása és hipotézise, hogy az elit kultúrát képviselő irodalmi, filmes alkotásoktól részben elkülönül a televízió kultúrája, mely a szélesebb közönséghez szólás okán „a szocializmus politikai, gazdasági és kulturális életének sokkal megbízhatóbb barométereként is szolgál” (4). Eszerint a televízió vizsgálata árnyaltabb képet ad az államszocializmusról, mint az elit kultúra analízise, mégpedig azért, mert utóbbi meglehetősen leegyszerűsítő módon a szocializmust nyomasztó, kudarcra ítélt és működésképtelen államformának mutatja. Ily módon – folytatja Imre – „pontosan azt szállították a nyugati közönségnek, amit az hallani akart az elnyomott, elmaradott és egzotikus szocialista Keletről, az ön-orientalizálás modelljét léptetve így életbe, amely ténytet még ma is csak csekély mértékben ismerik be Európában.” Ezzel a leegyszerűsítő képpel szemben a televízió egyfelől egy élhető szocializmus képét mutatta, másfelől pedig a társadalmi csoportok, törésvonalak árnyaltabb szerkezetét tükrözte vissza. Hiszen amíg „a művészet és az irodalom döntő része a pártvezetés és az értelmiségi elit közti viszonyról tájékoztat minket, addig a tévé a pártvezetés és a nagyközönség közti viszony tényleges komplexitásáról ad számot” (4).^[6]

Részben a televízió alacsonyabb kulturális státuszával függ össze Imre szerint az is, hogy a pártállam cenzúrája nem korlátozta és befolyásolta oly nagymértékben a tévé működését, mint a kulturális élet más területeit. A szerző interjúalanyai egybehangzóan állították, hogy „a Magyar Televíziónál közismert tény volt, miszerint Kádár János, pártfőtitkár egyáltalán nem nézett tévét”

(9). Kultúrsznobizmusát pedig az alacsonyabb rangú pártfunkcionáriusok is átvették, ami lehetővé tette a televízió elnöke számára (aki általában tapasztalt szakember volt, s nem pártkatoná), hogy a fontos műsorszervezési és személyi döntéseket a párttól függetlenül hozza meg. A televíziónak ez a relatíve szabadabb státusza nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a Kádár-kori magyar társadalom szélesebb spektruma, vagy ha tetszik, szubnacionális rétegei is láthatóvá válhassanak (esetenként meglehetősen demokratikus, avagy alulról szerveződő módon – amit például a *Családi kör* (1960) kapcsán meggyőzően bizonyít is a szerző). [7]

A szocialista tv műfajai

Imre Anikó az államszocialista televízió történetét műfaji kategóriák alapján rendszerezi és vizsgálja, aminek elsődleges indoka, hogy az univerzális, azaz transzkulturális műfaj-kategóriák egyfelől a kelet-európai és a globális televízió összehasonlíthatóságát segítik elő (a különböző műfajok és azok régiós változatai adják ugyanis a közös alapot a komparatív analízisekhez), másfelől pedig a kelet-európai régiót és kultúrát kevésbé ismerő olvasók is – az angol nyelvű kiadás és a globális terjesztés miatt ők vannak többségben – könnyebben találhatnak (az ismerős műfaji kategóriákon keresztül) kapcsolódási pontokat a kötet gondolatmenetéhez és az abban bemutatott jelenségekhez. A szóban forgó munka négy tévés műfaj esztétikai, politikai és ideológiai dimenzióit vizsgálja behatóbban, jelesül a valóságalapú, ismeretterjesztő műsorokat, történelmi és kaland-, illetve drámasorozatokot, valamint a humoros programokat. A műfaji határkijelölések valóban nagyon tágak, hisz a valóságalapú, realista műfajok egyik alcsoportja a bűnesetekkel foglalkozó [crime appeal] műsoroké, ám ezen belül említi és tárgyalja a szerző az olyan krimi- és kémsorozatokot, mint például a *Derrick* (1974), a *Tetthely* (1970), *Zeman őrnagy 30 bűnesete* (1974), vagy *A tavasz tizenhét pillanata* (1973), melyek alapvetően fikciós alkotások, még akkor is, ha az ábrázolt történeteknek esetenként van is valóságalapja. Illetve a drámasorozatok a „Fikciós műfajok” [*Genres of Fiction*] című (fő)fejezet alfejezeteként kerülnek tárgyalásra, holott a „Történelmi műfajok” [*Genres of History*] fejezet is döntően fikciós alkotásokat tárgyal – mint amiképpen a valóságelvű műsorokat elemző fejezet [*Genres of Realism and Reality*] már említett, fikciós krimisorozatokat interpretáló szakasza is; azaz hiába a fikciós műfajokat tárgyaló fejezet célirányos témakijelölése, ha a fikciós alkotások elemzése a többi (róla leválasztani szándékozott) műfaji kategória vizsgálatakor is jelen vannak. A műfajok határainak ilyenén laza kijelölése (és az ebből fakadó esetleges átfedések) ugyanakkor mégsem okoznak gondot a kötet olvasása során, hisz a gondolatmenetben mindig pontosan meghatározott az aktuális vizsgálati terület, illetve a műfaji átfedésekre, érintkezésekre gyakorta maga a szerző is reflektál.

A valóságalapú, ismeretterjesztő programok kategóriáján belül további három alműfajt különít el a kötet: a nevelő szándékú, oktató műsorokat, a bűnesetekkel foglalkozó programokat és a vetélkedőket. Az első alkategória tárgyalásakor nagyon szemléletesen, megvilágító erejű példák segítségével rajzolja fel Imre azt a „fejlődési” ívet, amely a didaktikus ismeretközlő, tantermi

szituációtól vezet az érzelmi bevonódásra serkentő műsortartalmakig. Az érzelmi bevonódás műfaj-specifikus változatát „érzelmi realizmusnak” [*emotional realism*] nevezi a szerző, és egyfelől rávilágít ezen stílus (és befogadói igény) transznacionális felbukkanására és jelenlétére (például a szovjet vagy a lengyel televízióban), másfelől pedig szemlélteti az érzelmi realizmus fokozatait a *Delta* (1964) tudományos műsor kedves bemondónőjének, Kudlik Júliának az elragadó alakjától a *Fórum* (1969) közösségi bevonódást szorgalmazó, „demokratikus” programstruktúrájáig.



Kudlik Júlia, a Delta műsorvezetője

A szóban forgó fejezet egyik kiemelt példája a több évtizedig sugárzott (és még a rendszerváltás után is újraélesztett) *Családi kör*, mely népszerűségét elsősorban annak köszönhette, hogy sikeresen ötvözte a realitás-fikciót (hisz valós eseményeket, konfliktushelyzeteket játszottak el a kor híres színészei) a pedagógiai szándékkal, a szakértői elemzésekkel. S mivel a *Családi kör* valóban az emberek mindennapi és égető problémáit vitte színre és elemezte (meglehetősen szabadon és ideológiamentesen), ezért a *Családi kör* tulajdonképpen a közszolgálatosság mintapéldájának is tekinthető. (Nem véletlen, hogy több mint háromszáz *Családi kör* klub létesült az országban, ahol tovább vitatkoztak az emberek a tévében látottakról és hallottakról.)

A hatvanas évektől kezdődően a fokozódó – és a párt által is támogatott – nacionalizmus volt hivatott erősíteni a közösséghez tartozás érzését a szocialista értékekben csalódott kelet-európai országok polgáraiban. Ennek a folyamatnak fontos eszközei voltak az olyan történelmi kalandorozatok, mint Magyarországon *A Tenkes kapitánya* (1964) vagy Lengyelországban a *Janosik* (1974).



A Tenkes kapitánya (Zenthe Ferenc)

Ugyanis a legendákból és valós történelmi mozzanatokból összeszőtt alkotások, miközben részben kielégítették a szovjet ideológiai elvárásokat azáltal, hogy a nép fiai játszották a pozitív hősöket, szemben a negatív színben feltüntetett gazdagokkal, mindeközben a főszereplők az idegen, elnyomó hatalom ellen is harcoltak (mint például Tenkes kapitánya a labancokkal). Ily módon az említett történelmi sorozatok a szovjetek által megszállt kelet-európai országokban a nemzeti identitás erősödését szolgálták, hiszen a főhőssel történő (hazafias) azonosulást kínálták nézőiknek. A téma vizsgálata azonban ismét csak nem áll meg az államszocializmus térbeli és időbeli határainál, hiszen Imre a szóban forgó sorozatok szocializmus előtti irodalmi előzményeit is elemzésének terébe vonja, és kimutatja azok szerves kapcsolatát a szocialista tévében sugárzott történelmi kalandsorozatokkal. A szóban forgó (történelmi) műfaj vizsgálatának posztoszocialista kiterjesztését pedig a nosztalgia jelenségének analízisén keresztül hajtja végre a kötet.

A vasfüggöny lehullását követő keleti nosztalgiák gazdag szövevényét több szempontú elemzésben tárja fel Imre, melynek érdekes következtetése többek közt, hogy a szocializmus iránti nosztalgiák igazi terepe a populáris kultúra, a televízió, valamint hogy a népszerű médiumokban megjelenő nosztalgia nagymértékben különbözik az elit kultúra posztoszocialista nosztalgiájától. Ez utóbbit még mindig a hidegháborús logika vezérli, mely szerint a szocializmusban a vasfüggöny keleti oldala élhetetlen hely volt, a „szűkösség és a naivitás kultúrája, ahol az emberek a nyugati javakra és diktátorok nélküli világra vágytak” (165). Érdekes és elgondolkodtató felvetése még a kötetnek (Alexei Yurchakot követve), hogy a nosztalgia megjelenése már a 80-as években megfigyelhető, amikor is a keleti blokk országában megállt az idő. ^[8] A társadalom ugyanis mozdulatlaná dermedt a heroikus kommunizmus emléke és a reménytelen jövő között, hisz senki sem hitte akkoriban, hogy a szocializmus egyszer valóban véget érhet (182).

A fikciós műfajokat (döntően a szappanoperákat) tárgyaló fejezetben jelenik meg nyíltan és meghatározóan a feminista nézőpont, amely ugyanakkor vissza-visszatérő módon, minor szempontként végig jelen van a kötetben. A nőiség kérdése először a televízió célközönségének meghatározása okán kerül előtérbe, hiszen – írja Imre – a tévékészülékek először az otthon terében, vagyis a nő által uralt térben jelentek meg – legalábbis ez volt a helyzet Amerikában a

háborút követően –, és így a műsorok is elsősorban a nőket célozták, ami az érzelmes melodráák túlsúlyában ölt testet az 50-es években. A televízió ebben az időszakban tehát női térben, női műsorokat sugárzott. Más a helyzet persze közel egy évtizeddel később Magyarországon, vagy a keleti blokkban, hisz a szocialista televízió döntően a munkából fáradtan hazaérkező és a tévé elé leroskadó férfit tekintette célközönségének. Imre azonban elsősorban arra kíváncsi, hogy mégis milyen műsorok szólítják meg a nőket, azaz milyen műsorok, sorozatok készülnek döntően a számukra az államszocializmus idején. Ez a szempont nyilván erősen korlátozza a fikciós műfajok és szappanoperák vizsgálatát, melyek közül így óhatatlanul kimaradnak olyan népszerű (férfi főhősöket színre vivő) sorozatok, mint, teszem azt, a *Forró szél* (1979), a *Dániel* (1978) vagy a *Robog az úthenger* (1976). A nőket főszerepbe állító, kelet-európai szappanoperákból (*A 78-as körzet* (1982), *Nők a pult mögött* (1977)) az világlik ki Imre szerint (és ezt a kor nőpolitikájának bemutatásával is igazolja), hogy a nők hivatalosan is támogatott emancipációja voltaképpen újabb terheket rótt a gyengébb nemre, hisz az otthoni feladataik mellett ezután már a munkahelyen, és részben a közéletben is helyt kellett állniuk. A két fronton is teljesítő Szupernő [*Superwomen*] késő Kádár-kori alakmása a *Linda* (1984) sorozat címadó hőse, aki tulajdonképpen a tehetetlen és teszetosza férfiak helyett oldja meg (már-már természetfeletti harcművész képességeit használva) a bűneseteket.



Linda harcra készen

Mindazonáltal Imre analízisei és következtetései ismét túlnyúlnak az államszocializmus határain, hisz a szocialista Szupernőben a posztfeminizmus (vagyis a kilencvenes évek feminizmusának) az előkészítőjét látja: „a késő szocialista hősnőket retrospektív módon akár a gyakorló posztfeminista mintapéldájaként is olvashatjuk, akik magas önbizalommal és életszervezési képességekkel rendelkeztek. A legnagyobb erejük és önigazolásuk pedig a saját szupererejükbe vetett hitük volt” (217).

A humor kelet-európai műfajait ugyancsak széles kulturális és történelmi horizonton értelmezi a kötet – nagyon meggyőző módon egyébként. Az államszocializmus idején népszerű, humoros tévéműsorok egyik forrását például a második világháború előtti kabarékultúrában leli fel, míg a korszak másik, jellegzetes komikus alműfajának, a politikai szatíráknak az eredetét a 70-es, 80-as évek mindennapjainak abszurdításához köti. Az emberek valós tapasztalata és az ideológia szócsöveként működő médiumok által propagált valóság össze nem illése olyan mértékű volt

ugyanis már ebben az időszakban, hogy a visszasságok ábrázolását csak kis mértékben kellett túlhúzni, vagy ha tetszik, túltolni, hogy az önmaga szatírjába, groteszk paródiájába forduljon. A szóban forgó fejezet izgalmas és inspiráló állítása, hogy az államszocialista szatírák és kortárs amerikai szatirikus műsorok (*The Daily Show with Jon Stewart*, *The Colbert Report* stb.) voltaképpen egy tőről fakadnak. A centralizált, szabadsághiányos szocialista média egy maga kreálta valóságot propagált, ami – az imént említett okból – könnyen a szatírák céltáblájává tudott válni. A helyzet azonban úgy fest, állítja a kötet, hogy Amerikában (és általában a késői neoliberális világban sok helyütt) az államszocialista évtizedeket idéző módon centralizált és a tulajdonosai által erősen kontrollált médiakonglomerátumok jöttek létre, melyek (puha és kemény diktatúrában működő társaikhoz hasonlóan) alternatív valóság(ka)t hoznak létre. Rupert Murdoch médiabirodalma például, melynek (televíziós) zászlóshajója a Fox News, igencsak sajátos (erősen jobboldali/konzervatív) nézőpontból láttatja a világot, és így sokakban előidézi azt a fajta össze nem illést a retorikailag kreált világ és a tapasztalati valóság közt, amellyel a kelet-európai polgárok is találkozhattak az államszocializmus idején. Ez az össze nem illés aztán persze a könnyen válhat a politikai szatírák céltáblájává.

Összességében a *TV Socialism* című kötet elemzései (fejezetei, alfejezetei) mindig egy tágabb (európai, kelet-európai, esetleg amerikai) horizontot vázolnak, és onnét jutnak el a részletes esettanulmányokig, melyek fókuszában döntően magyar alkotások állnak. A vizsgálatok térbeli, vagyis nemzethatárokat felülíró kiterjesztése valóban képes a hidegháborús értelmezési keret felszámolására, valamint a keleti és nyugati televíziózás szövevényes kapcsolatainak, párhuzamainak bemutatására. Az elemzések időbeli határtalansága pedig a szocialista televízió egyes tendenciáinak továbbélésére, valamint szocializmus előtti előéletére világít rá nagy meggyőző erővel. Az esettanulmányok komplex megközelítése, mely magában foglalja többek közt az esztétika, a társadomelemzés és intézménytörténet módszereit, valóban képes az elemzett műsorokat és azok szocialista kontextusát egymásra nyíló ablakokként láttatni. A vizsgálatok strukturáló elveként meghatározott műfaji keretrendszer talán túlságosan is tág, hisz időnként – amiképpen erre fentebb már utaltam – átfedések és kereszteződések mutatkoznak annak fő és alkategóriái közt. Mindazonáltal nehéz elképzelni olyan szervezőelvet, mátrixot, ami a kelet-európai, szocialista televíziózás, valamint ennek nyugat-európai és transzatlanti kapcsolatait, vonatkozásait bármiféle egységes, jól körvonalazott keretbe tudná foglalni. A műfaji elv, bármily plauzibilis és diffúz is voltaképpen, a régiók és nemzetek feletti kapcsolatok, párhuzamosságok vizsgálatánál mégiscsak a leghasznosabb közös nevezőnek tűnik. Úgy vélem, Imre Anikó könyve (legalább) két szempontból is fontos missziót teljesítő munka. Egyfelől a nem magyar olvasók számára érthető, izgalmas és olvasmányos módon, a nemzetközi trendekkel összefüggésben mutatja be a hazai folyamatokat, másfelől pedig a magyar olvasók számára világít rá arra, hogy miképpen is fest a magyar televíziózás közel negyven éve az európai és a transzatlanti összefüggések rendszerében. A magyar kultúra ezen szegmensének ilyen léptékű kontextualizálására tudomásom szerint eddig még nem volt példa. [9]

Jegyzetek

1. Vö. például: Furkó Zoltán (szerk.): *A magyar televíziózás története*. Ajtósi Dürer Kiadó, Bp., 1995. Kaposy Miklós: „A magyar televízió története”. In *Magyarország a XX. században* (III. kötet; Kultúra, művészet, sport és szórakozás). Online elérhetőség: <http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/516.html>
2. Magyarul megjelent a kötet bevezető fejezete. Imre Anikó: „A tévés szocializmus transznacionális keretben”. Ford. Milián Orsolya. In *Apertúra* 2015/ősz.
3. A kiemelt hangsúlyt elsősorban a személyes (és az előszóban is megvallott) elfogultság indokolja, hiszen az évtizedek óta az Egyesült Államokban élő és oktató szerző Magyarországon született, gyerek- és ifjúkora a (késő) Kádár-rendszerben telt, így privát emlékei meghatározó módon ehhez a korhoz kötődnek, illetve anyanyelve is a kelet-európai televíziós kultúrának ehhez a szegmenshez kínál közvetlenebb hozzáférést. Imre Anikó jelenleg a Dél-Kaliforniai Egyetem (University of Southern California) professzora.
4. Hasonlóképpen működött a rádió is, hiszen a rádiójel (még a televíziónál is nagyobb hatósugarban) határokon átvélve kötötte össze a különböző nemzeteket és persze a vasfüggöny keleti és nyugati oldalát. Többek közt a rádió „európaizáló”, azaz nemzet feletti közösségeket összekovácsoló szerepéről olvashatunk izgalmasa és érdekesítő írást Constantin Parvulescu és Claudiu Turcus tollából: „Introduction: devices of cultural Europeanization”. In *Studies in Eastern European Cinema* 2018/1. (Volume 9.) 3–14. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2017.1421739>
5. Magyarországon például (már) a 1970-es évek elején az „importált” műsortartalmak 12%-a az Egyesült Királyságból, 10%-a Franciaországból, 10%-a Nyugat-Németországból, míg 1985-ben a 40%-os műsorimport 80%-a nyugatról, egészen pontosan az Egyesült Államokból érkezett a Magyar Televízióba (*TV Socialism*. 200-201).
6. *A Veri az ördög a feleségét* című film (András Ferenc, 1977) egyik jelenete nagyon érzékletesen – és nem kevés ironiával – ábrázolja az elit és a népszerű kultúra ütközését, eltérését az államszocializmus idején. Arra a jelenetre gondolok, amikor a bőséges ebédet követően idősebb és ifjabb Kajtár István, valamint Vetró elvtárs és felesége a teraszon beszélgetnek, mögöttük pedig egy tévékészüléken Ken-Ichiro Kobayashi vezényletével komolyzenei közvetítés látszik, és később hallatszik is. Ifjabb Kajtár a beszélgetés egy pontján a készülék felé fordul, és így fakad ki: „A komoly. Mindig csak a komoly! Legalább ünnepnapon kitalálhatnának valamit. [Tudniillik augusztus 20. van.] De nem! Nekik csak a komoly! (...) A komoly meg a komoly! Én a vidámat szeretem. Ne gondolják, hogy egyedül vagyok ezzel a véleményemmel. Itt van egy egész korosztály. Itt van a feleségem meg én. Mert én vidám ember vagyok. (...) Hiába, ilyenek az emberek. Ezzel számolni kell. [Ifjabb Kajtár ekkor a képernyőre mutat, és Vetró elvtárstól kérdezi] Magának ez tetszik?” Vetró elvtárs válasza: „Igen”. Erre Pista megvonja a vállát és azt mondja: „Azért szólhatna nekik, maga mégis odafönt van. Mondja csak meg nyugodtan nekik, hogy én mit mondtam magának.”
7. *A Családi kör* című műsorról a későbbiekben még lesz szó.
8. Ennek jó példája a *Megáll az idő* (1982) című Gothár Péter-film, mely a 80-as évek legelején éppen azt viszi színre, hogy miképpen épül ki a 60-as években megalkuvásokból, kompromisszumokból, elhallgatásokból az a (Kádár) rendszer, mely változatlanul és mozdulatlanul, vagyis látszólag időtlenül áll még a 80-as években is.
9. A cikk megírását az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 azonosító számú, *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban*

című projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.

Irodalomjegyzék

- B. Molnár László – Sinkovics Gábor: *Knézy (Jó estét, jó szurkolást...)*. Budapest-Print Kiadó, Bp., 2012.
- Furkó Zoltán (szerk.): *A magyar televíziózás története*. Ajtósi Dürer Kiadó, Bp., 1995.
- Hargitai Henrik – Hirsch Tibor: „A televízió története”. In *Médiatörténet*. (Szabadbolcsészeti online tananyag)
http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/mmi.elte.hu/szabadbolcseszeti/index9ea5.html?option=com_tanelem&id_
- Imre Anikó: „A tévés szocializmus transznacionális keretben”. Ford. Milián Orsolya. *Apertúra* 2015/ősz. <https://www.apertura.hu/2015/osz/imre-a-teves-szocializmus-transznacionalis-keretben/>
- Imre Anikó: *TV Socialism*. Duke University Press, Durham and London, 2016.
- Kaposy Miklós: „A magyar televízió története”. In *Magyarország a XX. században* (III. kötet; Kultúra, művészet, sport és szórakozás). Online elérhetőség:
<http://mek.oszk.hu/02100/02185/html/516.html>
- Parvulescu, Constantin és Turcus, Claudiu: „Introduction: devices of cultural Europeanization”. In *Studies in Eastern European Cinema* 2018/1. (Volume 9.) 3–14.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2040350X.2017.1421739>
- Sándor György (szerk.): *Egyszer volt egy Magyar Televízió (az első 25 évről)*. Vasas-Köz Kiadó, Bp., 2009.
- Vitray Tamás: *Összegzés*. Hungalibri Kiadó, Bp., 2000.

Filmográfia

- *A 78-as körzet* (1982)
- *A tavasz tizenhét pillanata* (1973)
- *A Tenkes kapitánya* (1964)
- *Családi kör* (1960)
- *Delta* (1964)
- *Dániel* (1978)
- *Derrick* (1974)
- *Forró szél* (1979)
- *Fórum* (1969)
- *Janosik* (1974)
- *Linda* (1984)
- *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1982)
- *Nők a pult mögött* (1977)
- *Robog az úthenger* (1976)
- *Tetthely* (1970)

- *Veri az ördög a feleségét* (András Ferenc, 1977)
- *Zeman őrnagy 30 bűnesete* (1974)

© Apertúra, 2018. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/saghy-allamszocializmus-a-televizioban-televizio-az-allamszocializmusban-2/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.9>

Apertura.hu

Image not found or type unknown